Quaderns d'Italià 20, 2015 **175-189**

El *Triumphus Mortis* traducido por Juan Coloma

Javier Burguillo
Universidad de Salamanca. Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas
jburguillo@usal.es

Resumen

Este artículo pretende situar la traducción del *Triunfo de la Muerte* que realizó Juan Coloma dentro del corpus de la lírica profana de este poeta, mostrar las características más relevantes de esta composición en el contexto de las primeras traducciones al castellano de los *Triunfos*, y proponer varias hipótesis de trabajo que expliquen por qué fue elegido este poema para encabezar el *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza: Esteban de Nájera, 1554).

Palabras clave: Juan Coloma; Jorge de Montemayor; Esteban de Nájera; *Triunfos*; *Triumphus Mortis*; *Triunfo de la Muerte*; Francisco Petrarca; petrarquismo español.

Abstract. *The* Triumphus Mortis *translated by Juan Coloma*

The aim of this article is to frame the translation of the *Triumph of Death* made by Juan Coloma within the lyric corpus of this poet. The relevant features of this translation are analysed in the context of other Castilian translations of the *Triumphs* in the 16th century; furthermore several hypotheses are suggested to explain why the Coloma's translation was selected to be placed at the very beginning of the *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza: Esteban Nájera, 1554).

Keywords: Juan Coloma; Jorge de Montemayor; Esteban de Nájera; *Triumphs*; *Triumphus Mortis*; *Triumph of Death*; Francesco Petrarch; Spanish Petrarchism.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Don Juan Coloma y Cardona (c. 1523-1586), primer conde de Elda, es conocido en los estudios hispánicos por su labor política como virrey de Cerdeña en la década de 1570 —una de las más dramáticas que ha vivido el Mediterráneo—, y por ser el patriarca de una prole de catorce hijos, muchos de los cuales destacaron en las armas, en las letras o en el gobierno de la Monarquía Hispánica durante el siglo siguiente —pienso sobre todo en Antonio, Alonso, Francisco y en Carlos Coloma—.[1] Es también una figura relevante en el ámbito de la poesía religiosa del último tercio del Quinientos, por la publicación de un extenso poema épico sobre la muerte y resurrección de Cristo, que supuso una innovación en la tradición literaria pasional española: la *Década de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, que incluye un *Cántico de la Resurrección* (Cagliari: Vincencio Sembenino, 1576, y Madrid: Querino Gerardo, 1586).[2] Pero su aparición en el universo literario renacentista se ha de remontar a los años centrales de aquella centuria, cuando aún participaba de los ocios —y de los afanes— de la vida cortesana. A aquella época corresponden los poemas suyos que se incorporaron al *Cancionero general de obras nuevas*, editado en Zaragoza por Esteban de Nájera en el año de 1554. Fue elogiado por autores españoles como Urrea, Zapata, Fernández de Velasco o Cervantes, y poetas sardos como Lofraso o Araolla. Por todo ello, se le considera uno de los exponentes más destacados de la segunda generación de poetas petrarquistas españoles.[3]

En los primeros folios de dicho *Cancionero* se publica una traducción del *Trimphus Mortis* de Francisco Petrarca realizada por Coloma. El presente trabajo pretende situar esta traducción dentro del corpus de la lírica profana de Coloma, mostrar sus características más relevantes en el contexto de las traducciones castellanas de los *Triunfos* en el siglo xvi y, finalmente, ofrecer una posible explicación a la aparición de este poema como texto inaugural de un cancionero de estas características, después de haber sido desgajado del proyecto alegórico global de los *Triumphi*.

1. Una semblanza y abundante bibliografía actualizada sobre Juan Coloma y varios de sus hijos puede consultarse en el *Diccionario biográfico español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, vol. XIV (*s.v. Coloma*).
2. Sobre la importancia de dicho poema dentro de la tradición pasional española véase Juan Coloma, «Década de la Pasión», «Cántico de la Resurrección» de don Juan Coloma, conde de Elda y virrey de Cerdeña. Añádese en apéndice su poesía profana y el epistolario diplomático con don Juan de Zúñiga, estudio y edición de Pedro M. Cátedra y Javier Burguillo con la colaboración de Laura Mier, Salamanca: SEMYR-IEMYR, 2015, edición por la que se citan aquí todas sus composiciones.
3. Puede completarse la información esbozada en este párrafo a partir de la bibliografía apuntada en estas páginas y especialmente con el estudio citado en la nota anterior, cuyo análisis de la poesía profana de Coloma se continúa en este artículo.

1. Juan Coloma en el *Cancionero general de obras nuevas* (1554)

El título completo del impreso da cuenta con perfección de su contenido y del protagonismo de nuestro poeta dentro del proyecto editorial de Nájera: *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impresas, assí por ell arte española como por la toscana, y esta primera es el Triumpho de la muerte traduzido por don Juan de Coloma.*[4] El libro consta de 203 folios, in-12º, en letra redonda, con 173 composiciones repartidas en dos secciones bien diferenciadas. La primera está dedicada a las obras compuestas *por ell arte española* (fols. 1v-132r), con 89 poemas octosilábicos, que comienza con siete de Coloma: la traducción del *Triumphus Mortis* en quintillas dobles y seis coplas, tres de las cuales glosan algunos de los motes más populares del momento (poemas I-VI y X). Prosigue con otras tantas de Pedro de Guzmán, Juan de Mendoza, el Almirante don Fadrique, Luis de Haro, «Las obras de Boscán que no andavan impressas» (con 26 composiciones que ni son todas de Boscán ni son todas inéditas), Luis de Narváez, Urrea, etc., sobre asuntos mayormente amorosos.

La segunda sección (fols. 133r-200v) comienza con un rótulo en el que se vuelve a resaltar la presencia de Coloma, que figura de nuevo en primer lugar: «Síguense las obras que van por el arte toscana, compuestas por diversos autores, nunca hasta ahora impresas. Estas primeras son de don Juan de Coloma», con 84 poemas en metros italianos. A Coloma le corresponden las 28 composiciones iniciales. Las tres primeras son canciones (estancias petrarquistas) que emulan el modelo de Petrarca en el *Canzoniere*. Les sigue una *Historia de Orfeo en octava rigma*, una extensa fábula mitológica en 49 octavas reales que depende en varios pasajes del texto de las *Metamorfosis* de Ovidio. Cossío destacó la importancia de esta fábula, por ser de las primeras escritas en castellano con este argumento, y «coetánea de los ensayos más primitivos en verso italiano».[5] Después encontramos una extensa *Égloga de tres pastores, Eranio, Felicio y Clónico*, en silvas, tercetos y endecasílabos sueltos, de 785 versos, que parece apuntar a un contexto de relaciones cortesanas difícil de reconstruir por el momento;[6] es sin duda el texto más vinculado al modelo de Garcilaso, tanto

4. Tengo presente una reproducción del único ejemplar conservado de este impreso, el que conserva la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel en Alemania (196.18.1 Poet.). Véase también la edición moderna de Esteban de Nájera (impresor-editor), *Cancionero general de obras nuevas*, ed. Carlos Clavería, Barcelona: Editions Delstre's, 1993.
5. José María Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1952, p. 180. Para un recorrido panorámico sobre el tratamiento del mito de Orfeo en la literatura áurea véase Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la Literatura española*, Madrid: C.S.I.C. - Ed. Ares, 1948, y a Ane Gamechogoicoechea, *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid (Col. Fastiginia nº. 4), 2011, aunque no conocen esta composición. Véase también a Pilar Berrio, *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, Tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Complutense, 1994, p. 373-379, que hace un examen argumental y retórico de la misma. Adviértase que este segundo acercamiento al mundo de la traducción es también un precedente temático de sus obras religiosas, como se apunta en la edición citada.
6. Véase al respecto a Juan Montero, «La égloga en la poesía española del siglo xvi: panorama

desde un punto de vista estrófico como temático y textual. Las obras de don Juan continúan con un capítulo en tercetos y con veintidós sonetos de tema amoroso, donde sobresale la huella de Petrarca, March, Sannazaro y especialmente de Garcilaso, que marca el tono de buena parte de sus composiciones: unas veces reutiliza sus versos de forma casi literal y otras incorpora estilemas, cadencias e imágenes que proceden del toledano.[7]

Continúa el impreso con ocho poemas semejantes de Diego Hurtado de Mendoza y, bajo el título de «Sonetos de diversos autores», se pueden contar hasta 46 sonetos anónimos que, en muchos casos, son nuevas recreaciones de los referentes literarios emulados por Coloma. El volumen se cierra con un romance (fols. 201r-203v), que sirve para completar con texto el cuadernillo final.

Numerosos poemas de este *Cancionero* figuran también en otras fuentes manuscritas. De entre ellas destaca el ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de España por el elevado número de textos que comparte con nuestro impreso. Se trata de un pequeño códice incompleto —está mutilado tanto al comienzo como al final— que fue copiado por una sola mano en el siglo xvii y encuadernado en tafilete rojo en el siglo xviii. De sus 96 composiciones, 71 figuran también en el *Cancionero* de 1554: 6 en la parte dedicada a los metros castellanos y 65 en la de italianos. De entre ellos sobresale la coincidencia, por un lado, de 26 de los 46 sonetos anónimos del impreso y, por otro, de 33 de las composiciones de Coloma, esto es, de todas las del impreso menos la traducción de Petrarca (n.º I), precisamente, y la glosa a «El mal de veros partir» (n.º X). El orden de ambas colecciones coincide además en bastantes tramos. Desde el punto de vista textual, el códice mejora el texto del impreso en algunas ocasiones, en otras mantiene sus errores y genera errores nuevos. También encontramos alguna lectura totalmente distinta. Clavería piensa que el manuscrito fue copiado a partir del impreso, pero Entenza de Solare entiende que: «La parte coincidente de ambas colecciones debe derivar de fuentes comunes; un examen detenido de los muchos manuscritos conservados permitiría, quizá, determinar con mayor precisión cómo se realizó este proceso: si nuestro cancionero [manuscrito] y el [impreso] de 1554 se copiaron de un mismo manuscrito (o un grupo de ellos), o si es necesario suponer etapas intermedias».[8]

---

de un género (desde 1543)», en *La égloga*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla: Publicaciones Universidad de Sevilla-Grupo PASO, 2002, p. 189-190, que estudió este poema dentro del contexto señalado.

7. La tradición crítica ha identificado como de Coloma, en este *Cancionero*, los 35 poemas citados en los párrafos anteriores, pero los últimos editores de su obra poética (ver n. 2) le han adjudicado también uno de estos «Sonetos de diversos autores» debido a su aparición en el ms. B90-V1-08 de la Biblioteca de Bartolomé March bajo la rúbrica «Soneto de don Juan de Coloma» (íncipit: «Alma crüel de angélica figura»; nº. CXXVII). Está pendiente aún un estudio más profundo de este impreso y de los manuscritos poéticos de la época para poder describir la participación real de Coloma en el *Cancionero.*
8. Cfr. Clavería (al cuidado de), cit, p. XIV, y a Beatriz Elena Entenza de Solare (al cuidado de), *Poesías varias (ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid)*, Buenos Aires: Universidad

Las décadas centrales del siglo xvi en que nos situamos ocupan un puesto destacado en la historia literaria y editorial de la poesía española del Quinientos. Son semejantes a una ría donde se entremezclan las aguas del mar que quieren entrar en la tierra (la poesía italianista) y las de los ríos que bajan desde las montañas (la poesía octosilábica castellana). Y de ello es buena muestra la generación poética de Juan Coloma y este *Cancionero*, que no es tanto una antología de la poesía de mediados de la centuria —como ya apuntó Rodríguez-Moñino—,[9] como una muestra elocuente del proceso de asimilación de la lírica italiana y de la recepción de la obra de Garcilaso. Su diseño editorial muestra con claridad la sensibilidad comercial de su impresor-editor. El formato *en dozavo*, novedoso para ese momento, y la precariedad de la impresión, darían como resultado unos ejemplares relativamente baratos dentro del mercado del momento, que estaban destinados a unos compradores a los que Nájera pretende atraer utilizando varios reclamos. En primer lugar, utiliza un título que remite a la gran colección de textos poéticos precedente, el *Cancionero general*, vinculado a un modelo de compilación comercialmente muy efectivo pero que, desde un punto de vista estético, estaba perdiendo actualidad a esas alturas del siglo; por eso, completa el título indicando que son *obras nuevas, nunca hasta ahora impresas*, eslogan que vuelve a repetir al comienzo de la sección dedicada a los metros italianos. Y ciertamente es así: sólo doce de las 173 composiciones de la colección habían sido publicadas anteriormente: once de Boscán —aunque sorprende que Nájera no conociera las ediciones de Nucio—, y el romance final, que ya había editado Alonso de Fuentes en sus *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias* (Sevilla, 1550). También destaca como reclamo comercial la reiterada mención a la presencia de Coloma en el librito, destinada, como piensa Montero, «a despertar el interés de los potenciales compradores en el mercado local de Zaragoza».[10] Es una suposición muy acertada, dada la vinculación de Coloma a esta ciudad, pero cuyo alcance no podemos aún delimitar con precisión. Tampoco sabemos cómo pudo llegar a las manos de Nájera el cartapacio (o los cartapacios) con la obra de don Juan Coloma, y menos aún cuál fue el contexto preciso de creación de sus composiciones: a qué personas reales pueden remitir los pastores y pastoras de su égloga, quién es la destinataria de sus poemas amorosos o en qué medida se escribieron estos versos en Zaragoza, dada la recurrencia con que los amores del sujeto lírico se sitúan a orillas del río Ebro, etc.

---

de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1978, p. 23. Los corchetes son míos. Se puede consultar el manuscrito *en línea* en el catálogo de dicha Biblioteca.

9. Antonio Rodríguez Moñino, *Poesía y Cancioneros (siglo XVI)*, Madrid: Castalia, 1968, p. 81-82.
10. Juan Montero, «La poesía del Siglo de Oro en sus antologías impresas: El *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1554)», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, p. 438.

La vida del joven Coloma en los años que preceden a la publicación del *Cancionero* se debió de polarizar, ciertamente, entre esta capital aragonesa y la corte de Valladolid. Sea como fuere, son años de una intensa vida social en los que nuestro poeta se casa tres veces: con su prima hermana María Teresa de Cardona, que fallece al poco tiempo, con Aldonza de Aragón, la hija del conde de Ribagorza, también de muerte prematura, y por último con Isabel de Saa (1551), dama portuguesa del séquito de María de Austria y madre de sus hijos.

Conservamos una evocación de Coloma en aquellas jornadas que podría ayudar a contextualizar estos poemas dentro de los círculos cortesanos y literarios del momento, y que no deja de ser elocuente a pesar de que su *fermosa cobertura* sitúa este recuerdo más cerca del territorio de la idealización que de la documentación histórica. En la traducción castellana del *Orlando furioso* realizada por el capitán Jerónimo de Urrea (Amberes: Martin Nucio, 1549),[11] en una de sus conocidas adiciones al texto original, amplía la memoria de las ocho damas italianas que Reinaldos ve esculpidas en la fuente del palacio donde ha sido hospedado, flanqueadas y sostenidas por dos caballeros, añadiendo otras ocho damas españolas encabezadas por María Enríquez, duquesa de Alba. Después de esta, y de la duquesa de Frías, doña Juliana de Aragón, vemos a Mariana de Ascoli, la duquesa de Soma, a María de Mendoza, a Juana de Toledo, condesa de Aranda, y se nos muestra el «bulto tan perfecto» de doña Guiomar de Aragón y Cardona, la hija del segundo duque de Segorbe don Alfonso de Aragón y Juana Folch de Cardona, que se casaría con el IV Duque de Alba. Doña Guiomar, aún por lo que parece soltera, está sostenida por Juan Coloma y Hernando de Acuña, reconocidos ya como competidores del mismísimo Orfeo: «Debajo desta vio bien entallado / a don Juan de Coloma y don Fernando / de Acuña, cuyo ingenio delicado / la Europa en mucho grado irá lustrando; / por estos el de Tracia, celebrado / de nimphas, irán nimphas olvidando». La imagen de Marina de Aragón es la última y está sostenida por Hurtado de Mendoza y Pedro de Guzmán, encargados de publicar su fama, como los otros caballeros que sostienen a las demás, alguno de los cuales, como los citados o como Hurtado de Mendoza o Fernández de Heredia, es seguro que participaron con Coloma de la vida cortesana y literaria en torno al joven príncipe Felipe.

2. El *Trimphus Mortis* según Juan Coloma

Las obras de Coloma contenidas en este *Cancionero* de 1554 dan cuenta de una labor poética intensa, que no se corresponde con el ideal literario del poeta cortesano, caracterizado por la *sprezzatura*. En estos años se decanta por la traducción y la imitación de textos latinos e italianos, una labor que le prepa-

11. Tengo presente la 4ª edición de Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, trad. Jerónimo de Urrea, Amberes: Martin Nucio, 1554, canto XLI, fol. 230 (adición entre las estrofas 92 y 93 del original italiano).

ra para enfrentarse a sus obras mayores, realizadas en la década siguiente. Una atención especial, dentro del corpus de estos primeros poemas, merece la traducción del *Trimphus Mortis* del poeta de Arezzo por lo que este esfuerzo supone de asimilación del petrarquismo y por ser su primer acercamiento al mundo de la traducción.

Al margen de las múltiples formas que adquirió la recepción de los *Triumphi* en la Península desde finales del siglo xv, con numerosas imitaciones y adaptaciones, esta composición se sitúa directamente en el campo de las traducciones de los *Triunfos* al castellano, que comienza en 1512 con la traducción de Antonio de Obregón en quintillas dobles, publicada en Logroño en casa de Arnau Guillén de Brocar: *F. Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que sobrellos se hizo*, en un volumen *in-folio*, con un magnífico grabado para cada triunfo a página completa. La obra se reedita en Sevilla en 1526 y 1532 y por último en Valladolid en 1541; todas ellas conservan el formato in-folio, aunque reducen el tamaño de los grabados.

Poco antes de la *princeps* de Obregón, quizá hacia 1510, Alvar Gómez de Ciudad Real realizó una traducción del *Triunfo del Amor*, también en quintillas dobles, que, al desgajarse del texto general de los seis triunfos, perdía su sentido como primera parte de una compleja obra alegórica, pero adquiría un nuevo sentido autónomo como texto de carácter amoroso que gozó de gran popularidad en todo el Siglo de Oro:[12] apareció en varios cartapacios manuscritos de mediados de siglo (el *Cancionero de Juan Fernández de Ixar, el de Gallardo, Lastanosa-Gayangos y Juan Fernández de Heredia*); en torno a 1530 se imprimió en un pliego de cordel, sin pie de imprenta, con el título de *Triumpho de amor de Petrarca sacado y trobado en romançe castellano*; en la década siguiente se volverá a publicar, de nuevo en formato de pliego de cordel y precedido por otro texto del mismo Gómez de Ciudad Real: *Huerta de mucho primor muy perfecta y acabada, dirigida y aplicada a las passiones de amor; y por este mismo auctor de su metro muy pulido el Triumpho del dios Cupido que hizo el gran orador*. Hasta la fecha, se conocen sólo dos ediciones de este *Triumpho de Cupido*, y muy próximas en el tiempo, la realizada en León por Pedro de Celada en 1548 y la de Burgos, de Juan de Junta, fechada en 1552. El texto de Alvar Gómez presenta abundantes amplificaciones con respecto al original y se adapta a la estética de la poesía de cancionero. En todos estos testimonios la traducción carece de comentarios pero no de grabados: he podido ver, al menos, el del pliego de 1530 —un carro alegórico con una imagen de Cupido lanzando flechas sobre cuatro personajes— y el de 1552, que rescata una de las xilografías de la edición burgalesa de la *Celestina* —del primer auto de la *Comedia*— para iluminar el pliego.[13] Su fama se multiplica en los años siguientes al aparecer

12. Véase el estudio y la edición que propone Roxana Recio: *El «Triunfo de Amor» de Petrarca traduzido por Alvar Gómez*, prólogo de Vicenç Beltrán, Barcelona: PPU, 1998.
13. Sobre este particular véase el trabajo de Mercedes Fernández Valladares, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas», *eHumanista*, 21, 2012, p. 87-131. Agradezco a esta profesora la

como apéndice de *La Diana*, en las ediciones de 1561, 1570, 1575, 1578, 1580, 1585, 1602 y 1622. No he podido ver ejemplares de todas las ediciones de esta novela, pero en general son ediciones en formato pequeño (in-8º e in-12º) y generalmente sin grabados o con grabados muy pequeños si el vuelto del folio anterior se queda en blanco, como ocurre con la edición de 1578.

Por métrica y por estética, la traducción de Coloma se ha de situar y se debió de escribir dentro del marco de creación de estas dos primeras, en un contexto claramente anterior a la segunda gran traducción de los *Triunfos*, la de Hernando de Hozes de 1554, publicada en Medina del Campo por Guillermo de Millis: *Los Triumphos de Francisco Petrarca, ahora nuevamente traduzidos en lengua Castellana, en la medida y número de versos que tiene en el toscano y con nueva glosa*, que fue reeditada años después en Salamanca (1581). Esta nueva traducción se realiza en versos endecasílabos y utiliza la estrofa narrativa original de los *Triumphi*, el terceto encadenado, como bien se indica en el título, y fue impresa in-4º, a mitad de tamaño que la traducción de 1512 y sin grabados.[14]

Más complejo debió de resultarle a Hozes, según expone en el prólogo, «querer guardar enteramente en nuestro verso aquello que casi siempre se guarda en el thoscano, que es fenecer todos los versos en vocal y que ninguno tenga el accento en la última»; aquello le parecía «demasiada curiosidad y cosa que el thoscano haze poco en guardarla […] pero en nuestra lengua es más dificultoso y mucho menos necessario de guardarse». Puesto en semejante brete, Hozes entiende que si tiene que «huyr destas dos cosas, no nos podemos aprovechar de la mitad de nuestras palabras para el acabar de los versos; de cuya causa, en lo que se trasladare de otra lengua, será necessario desviarse más de lo justo del sentido del original, como en la presente traduction se verá más vezes de lo que yo quisiera». Pero al final se rinde a los nuevos ritmos: «en fin, me pareció que era mejor aventurarme a este inconveniente que no a contradezir la opinión de tantos como los que el día de oy son de voto que al pie de la letra se imite también en esto la manera del verso italiano como en todas las otras cosas». Finalmente, le consuela saber que aún se respeta la autoridad de varios poetas que todavía admiten los finales de verso al modo castellano, ya que «no es justo que ninguno condene por malo aquello que don Diego de Mendoça y el secretario Gonçalo Pérez y don Joan de Coloma y Garcilasso de la Vega y Joan Boscán y otras muchas personas doctas tienen aprovado por bueno» (fol. *8v).

Como ya describió Francisco Rico al tratar sobre este particular, en las primeras hornadas de petrarquistas españoles se observa que «la tendencia preponderante osciló entre manejar las cadencias oxítonas con la misma liber-

noticia y el envío de este pliego, que muestra con claridad la fecha de 1552 y corrige la datación errónea de 1562 que indica buena parte de la bibliografía sobre Alvar Gómez.

14. Para todas las referencias a esta obra tengo presente el ejemplar de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca (USAL BG/11397), con colofón de 1554 y portada refrescada de 1555.

tad que en las formas castizas o bien aceptar la práctica más austera convalidada en el grueso de las obras de Boscán»; con todo, «los hombres de esas primeras promociones […] riñeron una batalla consigo mismos para lograr la victoria alcanzada por Garcilaso en la plenitud de su arte: el destierro del verso agudo», un destierro que fue absoluto en la segunda mitad del siglo.[15] La obra de Coloma es buena muestra de ese *batallar* entre un tipo de rimas y otro: hay abundantes terminaciones oxítonas en las canciones que abren la sección de metros italianos del *Cancionero*, pero ninguna en *la Historia de Orfeo*, y son muy extrañas en sus sonetos. Y donde son constantes, claro está, es en las quitillas de la traducción del *Triumphus Mortis*. El testimonio de Hozes es también un índice del prestigio de don Juan en esos años, ya que es citado entre las autoridades del momento antes de que hubiera salido a la calle su obra impresa.[16]

La versión de Coloma, al igual que la de Obregón, sigue el texto italiano de los *Triunfos* que fijó y comentó Bernardo Illicino; debió de utilizar para ello alguna de sus ediciones a partir de la boloñesa de 1475. Y, como Obregón —pero no Hozes ni Gómez de Ciudad Real—, traduce también, en las dos primeras estrofas (vv. 1-21), el inicio alternativo del *Triumphus Mortis* que había desechado Petrarca pero rescató Illicino.

El *Triunfo* de Coloma presenta además un total de 630 versos —con 63 quintillas dobles, por lo tanto— que supera ampliamente los 428 versos de que constaba la versión original de Illicino, pero está en sintonía con la de Obregón, que traduce este mismo triunfo en 64 quintillas dobles.

Los comentarios de Illicino están en la base de las extensas glosas de Obregón a los versos de Petrarca, un cuerpo de reflexiones que amplió la versión de Hozes: «Y assí mismo le puse nuevo conmento, no tan breve como el de Alexandro Vellutello, ni tan largo en muchas cosas como el de Bernardo Illicinio, sino tomando a pedaços de entrambos, quitando algo de lo que me parescía superfluo y añadiendo lo que en mi juizio era muy necesario» (fol. *2r). La traducción de Alvar Gómez y la de Coloma, en cambio, no tiene ni declaración inicial ni comentario de ningún tipo que pretenda explicar el sentido de los versos. Y la versión de nuestro poeta es la única que no divide el triunfo en dos capítulos, como era habitual en todas las ediciones según los manuscritos originales.[17] Esta nueva disposición y este nuevo formato, in-12º y sin grabados, nos lleva a presuponer un modo nuevo de composición y de recepción del texto.

15. Francisco Rico, «El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid: Gredos, 1983, p. 525-551, cita en la p. 531 (ahora en *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona: Destino [Imago Mundi, 11], 2002, p. 215-249).
16. Aunque el *Cancionero* y la traducción de Hozes se imprimieron el mismo año, el trabajo de Hozes se remonta a finales de la década anterior, según describe Rico, art. cit, p. 533 y sigs., años en que debió conocer la obra manuscrita de Coloma.
17. Coloma presenta el texto todo seguido, pero los modernos editores han distinguido un primer bloque, que se correspondería con el primer capítulo, entre los vv. 1-300, y un segundo entre los vv. 301-630 (ver nota 2).

Manero Sorolla ha comparado con detenimiento nuestro texto con las traducciones de Obregón y Hozes y destaca su cercanía con la versión de Obregón, con quien comparte, por influencia de la lírica de cancionero, una «tendencia a transformar en abstracciones el mundo petrarquesco, consustancialmente figurativo y polisémico».[18] Indica también que en Coloma prevalece una mayor voluntad de traducción *ad sensum* que Obregón, porque es «infinitamente más libre en su traslación, invierte elementos y prescinde de la coincidencia léxica, el calco sintáctico o el seguimiento retórico» en favor del sentido y de la interpretación del texto de Petrarca; se aleja, por ello, tanto del texto italiano como de la versión de Obregón «al hacer prevalecer las formas narrativas en detrimento de las descriptivas; los elementos abstractos frente a los concretos; la expresión real sobre la figurada, con el consiguiente deslucimiento de la alegoría» propia del *Triumphus Mortis* y de su función dentro del propósito moral de los *Triumphi*. Finalmente, Manero sitúa la pieza como una etapa clave del camino de Coloma hacia el italianismo y como un exponente claro de los méritos de la poesía castellana del segundo cuarto del siglo xvi. Hasta ahí, justamente, llega su actualidad, hasta los años centrales de la década de 1540 que ven también la última edición de Obregón y dan paso a la nueva traducción de Hozes, que inaugura el nuevo paradigma de traducción de esta obra en 1554, en el mismo año, paradójicamente, en que se imprimen los versos de Coloma.

3. La publicación del poema

En este último apartado quiero proponer unas reflexiones sobre la aparición de este «Triumpho de Muerte traduzido por don Juan de Coloma» como texto literario autónomo y como pórtico inicial del *Cancionero general de obras nuevas*. Como punto de partida, entiendo que hay que descartar la posibilidad de que este poema sea la primera parte de una traducción completa de los *Triunfos*. No tenemos ningún indicio documental al respecto y, como se ha indicado anteriormente, en la traducción y adaptación del texto se han limado algunos de los elementos que vinculan este poema con el resto de la obra. Nuestro poeta, al igual que Alvar Gómez, realiza una labor de *desalegorización* y de *desactivación* del poema como parte de un conjunto. Y esto no supone un sinsentido o un desconocimiento del propósito de Petrarca, sino la propuesta de otro sentido y de otro uso, desvinculados de la tradición de las traducciones eruditas con comentario.[19]

18. María del Pilar Manero, «*Triunfo de la muerte* de Petrarca, traducido por Juan de Coloma», *Anuario de estudios medievales*, 23, 1993, p. 563-580, las citas de este párrafo proceden de las p. 571 y 574 respectivamente. Sobre este mismo particular véase también Roxana Recio, «Traductor y traducción: los *Triunfos de la Muerte* de Obregón y Coloma», *Revista de Estudios de Traducción Livius*, 3, 1993, p. 229-240.
19. La elección de traducir o emular uno sólo de los seis triunfos se ha de explicar, a mi juicio, como una manifestación de los usos de escritura y de recepción de las obras literarias de cada momento, frente a la argumentación de la profesora Recio, art. cit, p. 237, que entiende que «Coloma elige el de la muerte porque lo permitía el modo en que los triunfos se difun-

Primera hipótesis: un poema para los cortesanos

Los *Triunfos* del poeta de Arezzo actualizaron la tradición clásica de los triunfos, y, como construcción alegórica de carácter moral, dieron lugar a multitud de adaptaciones e imitaciones en la literatura religiosa del momento, desde el *Triunfo de María* de Martínez de Ampiés o *Los doce triunfos de los doce apóstoles* del Cartujano hasta el *Aucto de los Triunfos de Petrarca a lo divino* del *Códice de autos viejos*. No le fueron muy a la zaga sus seguidores profanos, que sí contemplaban la posibilidad de aislar uno sólo de los triunfos, normalmente el *Triunfo de Amor*, como sucede con Santillana, Rocabertí o Hurtado de Toledo, que más que imitar emulan a Petrarca o se aprovechan del modelo según sus intereses, a veces de forma muy indirecta. Ciertamente el *Triunfo de Amor*, por ser el primero y por su temática, puede adquirir una vida propia como texto independiente de carácter amoroso. Lo hemos visto en el terreno de la traducción con el poema de Alvar Gómez de Ciudad Real, que se publicó en pliegos de cordel y en el apéndice de *La Diana,* el referente más destacado de la idealización pastoril de los amores cortesanos, tan del gusto de los españoles de la segunda mitad de aquel siglo.

Resulta difícil pensar algo así para el *Triunfo de la Muerte*, un texto del que no conocemos ninguna otra proyección al margen de los *Triunfos* que no sea esta.[20] ¿Podía tener el *Triunfo de la Muerte* un uso amatorio y áulico semejante? De inicio no parece fácil admitirlo, por más que su primer capítulo —aunque no deja de ser un recuerdo de que todas las cosas están llamadas a la muerte y presenciamos en él la muerte de Laura— es una exaltación de la belleza de la amada, y el segundo nos muestra una larga conversación entre Laura y Petrarca que podría prestarse a una dramatización cortesana. Este triunfo es el más dialógico de los seis, pero no he encontrado ningún testimonio de su lectura en entornos cortesanos, ni otras versiones, manuscritas o impresas, de este triunfo como pieza al margen de la obra general.[21]

---

dieron por Europa al fallecimiento de Petrarca. Wilkins [E. H. Wilkins, «The Separate Fifteenth-Century Editions of the *Triumphs* of Petrarch», *The Library Quarterly*, 12, 1942, p. 748-751] ya ha probado la existencia de bastantes ejemplares del triunfo de amor y de la fama por separado del resto». Puede que sea útil revisar este razonamiento porque la labor integradora y difusora de las ediciones impresas de los *Triunfos*, tanto en italiano como en castellano, que llega hasta Coloma, le hace ver los *Triunfos* como una obra total, que conscientemente disecciona y manipula para obtener un texto que pueda *funcionar* fuera del conjunto.

20. Sí que existe, claro está, en el ámbito de las artes plásticas (recuérdese *El Triunfo de la Muerte*, c. 1562, de Bruegel) y en la tradición de las *Danzas de la Muerte* en sentido amplio, pero son manifestaciones alejadas del referente y el sentido del texto petrarquista.

21. No he encontrado, como digo, este tipo de testimonios en España, pero sí en Francia. Lo incluyo aquí, en nota, como dato elocuente pero marginal, por estar algo alejado de nuestro caso, tanto en el tiempo como en el espacio. En *Le premier livre des poemes de Guillaume Belliard, secrétaire de la Royne de Navarre* (Paris: Claude Gautier, 1578; BNF: sign. RES-YE-351) encontramos una traducción del *Triunfo del Amor* y otra del *Triunfo de la Muerte*, como obras exentas y sin glosa erudita de ningún tipo, escritas en versos alejandrinos, que se integran dentro de un librito con otras obras de marcado tono elegíaco y de temática

En esta búsqueda de un contexto de composición para nuestra traducción, no conviene tampoco caer en sencillas explicaciones biografistas, como sería pensar que Coloma traduce el *Triunfo de la Muerte* como consecuencia del fallecimiento de alguna de sus dos mujeres en la década de 1540. Aunque no se acepte una explicación de este tipo, no conviene perder de vista que la segunda de sus esposas era hermana de Marina de Aragón (1523-1549), dama de honor de la Emperatriz Isabel de Portugal, cuya muerte, también prematura, fue llorada en numerosos poemas, como los compuestos por Hurtado de Mendoza, Cetina, Gonzalo Pérez o el propio Coloma, entre otros. En ese entorno y como parte de una práctica poética cortesana influida por la cultura humanística, se escriben numerosos epitafios, de marcado tono clasicista, para honrar a los difuntos al modo antiguo.[22] Y, como se ha visto en estas páginas, Juan Coloma está situado en el punto central de esta moda literaria y de estas prácticas cortesanas, que van esbozando al menos los perfiles del contexto de creación y recepción de su traducción de los versos de Petrarca.

Segunda hipótesis: un poema para vender libros

Estos años suponen también un momento de cambio en el panorama editorial de la poesía castellana.[23] Comienzan a publicarse entonces, en pequeños cancioneros de formato reducido, las partes más relevantes del *Cancionero general* (in-folio, de 1511) de Hernando del Castillo, y aparecen los primeros y pequeños romanceros, que irán poco a poco formando la magna compilación del *Romancero general* (1600). Téngase en cuenta, en este sentido, que de las nueve veces que se reimprime dicho *Cancionero general*, sólo dos traspasan la fecha simbólica de 1543 —año de la *princeps* de las obras de Boscán y Garcilaso— y ambas fuera de España. En una de estas últimas, en la edición de 1557, en Amberes, Martin Nucio incorpora como gran novedad varios poemas al esti-

amorosa al estilo de Ronsard, combinado con un grupo de imitaciones y traducciones de poetas latinos (como Ovidio) o italianos (como Petrarca y Ariosto). Como reza la portada, Belliard fue secretario de Margarita de Valois (1553-1615), reina de Francia y reina consorte de Navarra, más conocida como reina Margot, a quien dedica sus poemas. Estas obras, por tanto, pueden dar cuenta de los gustos literarios de aquella corte y ser un testimonio del uso áulico del *Triunfo de la Muerte* y del *Triunfo del Amor*, precisamente de estos dos, como textos desgajados de los *Triunfos*. Sobre Belliard puede consultarse a Claude Pierre Goujet, *Bibliothèque Françoise*, Paris, 1752, vol. 13, p. 246-248.

22. Véase al respecto a Jesús Ponce Cárdenas, «El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos», *e-Spania* [en línea], 17, 2014, especialmente párrafos 42-51. Este artículo ofrece el texto de buena parte de estos poemas, incluso el soneto que le dedica Coloma (y que se publica también en la ed. cit.: poema nº. 41).

23. Para el contexto editorial esbozado en este epígrafe véase a Juan Montero, «Sobre imprenta y poesía a mediados del xvi (con nuevos datos sobre la princeps de *Las obras de Jorge de Montemayor*», *Bulletin Hispanique*, 1.106, 2004, p. 81-102, y del mismo autor: «La poesía del Siglo de Oro en sus antologías impresas», art. cit. A la espera de una investigación de mayor calado sobre Nájera, anunciada por Caravaggi, véase por ahora Giovanni Caravaggi, «Esteban Godines de Nájera y Juan Coloma», *Revista de poética medieval*, 28, 2014, p. 137-147.

lo toscano. En estos lustros aparecen también los primeros libros-cancionero de carácter personal, tras la estela de los ya citados, con ediciones de poetas menores (Núñez de Reinoso, Montemayor, Fernández de Heredia, Ramírez Pagán, Antonio de Villegas, etc.) y destaca la aparición de numerosas obras épicas o lírico-narrativas, muchas de ellas traducciones, como el trabajo de Hozes con los *Triunfos*, la traducción del *Orlando furioso* ya citada o la de Gonzalo Pérez de *La Ulixea* (1550).

Nájera aparece, en este contexto, como un catalizador de las novedades editoriales del momento. Poco antes de estampar nuestro *Cancionero general de obras nuevas*, se apunta a la moda de publicar pequeños romanceros y salen de su casa las tres partes de la *Silva de varios romances* (1550-1551), donde piratea los primeros romanceros de Martin Nucio. Publica también varios cancionerillos con materiales rescatados de la compilación de Hernando del Castillo: el *Vergel de amores* (1551), y la *Segunda parte del Cancionero general* (1552), que, en doceavo, intenta actualizar el valor de esta tradición, a la que añade romances y dos poemas en metros italianos. En 1554, además del *Cancionero general de obras nuevas*, salen de su casa *Las obras de amores de Jorge de Montemayor*, in-8º, con poemas en metro italiano y de tema amoroso y una parte final con versos octosílabos y de tema devoto, satisfaciendo así la demanda de ambos gustos.

En estos años venía muy al caso que Nájera publicara la obra italianista de Coloma, e incluso que publicara parte de su obra castellana, pero no podría dejar de darse cuenta de que su versión de los *Triunfos* se situaba en una órbita de traducción ya en declive. Bien es cierto que la versión de Alvar Gómez sigue activa por estos años, pero no deja de tratarse de la reimpresión de un texto muy anterior que se ofrece siempre en un contexto editorial marginal, en pliegos de cordel o como adición a una obra de mayor entidad. ¿Por qué publica, entonces, el *Triunfo de la Muerte* de Coloma? ¿Qué *actualidad* editorial vio en sus versos para darles tanto protagonismo, tanta responsabilidad en el éxito comercial del *Cancionero general de obras nuevas*?

Quizá se pueda ofrecer alguna respuesta a estas cuestiones si volvemos sobre su participación en la historia editorial de Montemayor. El poeta lusitano había compuesto un cancionero con dos secciones, una devota y otra profana, que se desarrollaban, respectivamente, en versos octosílabos y endecasílabos. La primera edición completa del cancionero de Montemayor tiene lugar a finales de 1552 o ya en 1553, en Medina del Campo y en el taller de Millis: *Las obras de Jorge de Montemayor*, in-4º, del que hemos conservados dos ejemplares incompletos. Le sigue, en 1554, la edición de Amberes de Juan Lacio, ya en doceavo. Nájera lo edita ese mismo año, in-8º, aunque sin seguir del todo la pauta original, como ya se ha indicado; en 1556 sale una edición desde Estella (Navarra), en doceavo, por obra de Adrián de Amberes, que conserva íntegra una parte octosilábica con poesía devota y otra en metros italianos y temática amorosa. Por último, Juan Lacio ofrece una edición en 1558 en dos volúmenes, uno para cada sección. El negocio era redondo hasta 1559, año en que los poemas religiosos de Montemayor entran en el Índice y su carrera editorial se

trunca. Su obra profana se siguió editando, con otras seis ediciones en esa centuria, pero no la religiosa, de forma que se rompe la estructura editorial original. Con todo, no deja de sorprender que hubiera cinco impresiones de su cancionero en tan poco tiempo, algo que en la época áurea sólo igualan primeras espadas como Boscán, Garcilaso o Lope de Vega.

Esteban de Nájera se sitúa en la vanguardia de los productos editoriales que pretenden una gran distribución, y esto supone estar al cabo de las novedades, de los gustos literarios del momento y de los productos editoriales más comerciales. Debió de vivir, por tanto, con gran interés, el rendimiento editorial de *Las obras de Jorge de Montemayor*, y sopesar, a partir de sus resultados, el modo de generar productos rentables para su mercado aragonés; un mercado que demandaba por entonces unos libros muy determinados, hasta tal punto que determinados impresores foráneos trabajaban en la distancia para satisfacer sus necesidades. La edición de Montemayor de 1556 de Adrián de Amberes fue realmente editada «Por mandado de Miguel de Çapila, mercader de libros, vecino de Zaragoza», según reza su portada, e impresa en el reino de Navarra con la idea de ser vendida en la ciudad del Ebro. Quizá era también para ellos la edición de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, también en doceavo, que publicó Adrián de Amberes en 1555.[24]

El caso es que la producción de Nájera por esos años nos muestra una evolución muy determinada, acogiendo (y generando) las novedades editoriales más rentables del momento. En esencia, parece contante la idea de querer ofrecer en un formato muy reducido colecciones antológicas o monográficas que atiendan a un espectro muy amplio de gustos, desde lo mejor de la vieja tradición castellana hasta las primeras traducciones e imitaciones de la lírica italiana, con poemas de asunto religioso y de temática amorosa. En la *Segunda parte del Cancionero general*, de 1552, en dozavo, presenta un contenido variado procedente del *Cancionero* de Hernando del Castillo (1511), añade varios romances y algún poema italiano. El dato relevante es que el impreso comienza con trece composiciones de carácter devoto. Dos años después, en 1554, sale de su casa la edición de Montemayor, ya comentada, y ese mismo año edita el *Cancionero general de obras nuevas*. En una nueva revisión de nuestro impreso se advierte que varios de los poemas iniciales presentan una clara temática moral, consolatoria más que religiosa. El número es pequeño pero son composiciones bastante extensas, de forma que vienen a formar un conjunto textual amplio: el *Triunfo de la Muerte* (nº. I, 630vv), y los poemas XI-XIV, de claro tono moral: «Carta trobada sobre en qué consiste el bien acá» (nº. XI, 337vv), «Carta contra la vejez» (nº. XII, 40vv), y dos cartas poéticas sobre el paso del tiempo (nº. XIII y XIV, 76 y 80vv respectivamente).

24. Sobre la producción editorial de Adrián de Amberes véase el estudio y el catálogo que ofrece María Isabel Ostolaza, *Impresores y libreros en Navarra durante los siglos XV-XVI*, Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2004, p. 30-38 y 136-155 (la portada citada en p. 141).

Por lo que se ha expuesto, con el *Cancionero general de obras nuevas* Nájera pretende componer un libro de éxito que, según el modelo en boga, debe ofrecer una sección en metros castellanos y otra en italianos, y la sección castellana debe contener y estar encabezada por composiciones de carácter moral o religioso. Necesitaba por tanto algún texto de prestigio para encabezar la sección castellana de textos meditativos que le sirviera de reclamo comercial. Y, para ello, ¿qué autor más prestigioso que Petrarca, de la mano uno de los poetas más destacados del momento? ¿Y qué mejor que un cortesano, oriundo de Zaragoza, cuyos versos no habían visto aún la estampa? Es por ello —entendemos— que rescató del cartapacio de los primeros trabajos de Coloma la traducción del *Triunfo de la Muerte*. Para 1554 podría no ser una propuesta de traducción muy acorde con el proceso de aclimatación de los *Triumphi* en España, pero sí resultaba muy útil como cabecera de un cancionero en el mercado aragonés.

En suma, esta traducción del tercer triunfo de Petrarca es una de las primeras versiones castellanas del *Triumphus Mortis*, compuesta aún bajo el influjo de la estética cancioneril; y viene a ser un primer trabajo de asimilación de los ideales petrarquistas dentro de la trayectoria de Juan Coloma, uno de los poetas que protagonizaron la aclimatación de los metros italianos y que llegó a ver la luz de la imprenta, muy posiblemente, por intercesión del editor Esteban de Nájera que pretendía con ella atraer a los compradores de Zaragoza.